Teatro e libertà.
L'esperienza di un grande maestro*

In questo contributo conserviamo la struttura del dialogo originale tra gli autori.

Luca Doninelli. Lev Dodin è uno dei giganti del teatro mondiale, che cosa possiamo dire di lui? Ci ha insegnato a rileggere Cechov, tanto che non possiamo più leggerlo se non come ci ha insegnato lui; ci ha fatto conoscere delle messe in scena di grande autori ufficiali, pensiamo ai *Demoni* di Dostoevskij, ma anche a tutti quegli autori che non appartenevano all'ufficialità, da Platonov sino al capolavoro di Grossman *Vita e destino*, del quale Dodin ha realizzato una versione teatrale straordinaria. Dodin dirige da molti anni il Maly Drama Theatre di San Pietroburgo, che è una delle più grandi esperienze teatrali nel mondo. È molto amico dell'Italia, io ho avuto la fortuna di assistere come critico teatrale a molti dei suoi spettacoli, credo che la più grande emozione teatrale della mia vita me l'abbia regalata raccontando in maniera impressionante la scena dei *Demoni* in cui il giovane Verchovenskij va da Kirillov per convincerlo ad autoaccusarsi dell'omicidio di Satov che aveva consumato lo stesso Verchovenskij. Questa scena infame, con Kirillov che stava per uccidersi, Dodin la rappresenta così: a un capo di un lungo tavolo c'è Verchovenskij, dall'altro c'è Kirillov. Verchovenskij si è convinto a scrivere la lettera: «Tanto io mi ammazzo e non me ne importa niente di questa lettera». Dopo

* *Interventi di*: Luca Doninelli, Giornalista e Scrittore; Lev Dodin, Regista e Drammaturgo, Direttore Artistico del Maly Drama Theatre di San Pietroburgo.

aver scritto e firmato la lettera, non contento, Verchovenskij dice: «Di là c'è un pollo». «L'hai ordinato tu? Ma lo mangi?». «No, perché tanto mi uccido.» «Allora posso mangiarlo io.» Immaginate, per dieci minuti c'è questa scena: su un lato del tavolo Kirillov si punta la pistola alla tempia, se la punta alla gola; dall'altro lato Verchovenskij mangia per davvero un pollo intero. La scena si conclude quando ha spolpato l'ultimo osso. Vi assicuro che questa scena silenziosa, senza alcun bisogno di parole, ci fa capire che cosa sono i *Demoni* di Dostoevskij meglio di tutti i saggi che ho letto su questo romanzo.

Questa è la grandezza del teatro, cioè la sua capacità di farci conoscere le cose non attraverso dei discorsi, ma attraverso l'esperienza. Che il teatro oggi conosca un momento di crisi e di difficoltà forse dipende proprio dal fatto che la cultura nella quale viviamo è nemica dell'esperienza.

Vorrei rivolgere alcune domande al maestro Dodin. La prima cosa che colpisce chi assiste a un suo spettacolo è la forza d'insieme, i suoi spettacoli sono sempre corali anche quando presentano vicende singolari. Noi italiani siamo abituati all'attore singolo, al divo, mentre lei ci presenta il teatro come una esperienza comunitaria nella quale il noi sta prima dell'io. Per questo le chiedo: che cosa è per lei il teatro e in che cosa consiste la lingua del teatro, che lingua parla il teatro e in che modo il teatro ci aiuta a conoscere l'uomo (di qui il titolo del Meeting: *Emergenza uomo*)?

Lev Dodin. Fin da bambino, ero ancora un ragazzino, mi sono trovato in un collettivo teatrale amatoriale alla cui testa c'era Dubrovin una persona meravigliosa, un grandissimo regista allievo di Mejerchol'd, ma anche un grande educatore, un grande insegnante; ma poiché il nome di Mejerchol'd era proibito in quei tempi in Unione Sovietica, egli ha lasciato il teatro professionale per poter lavorare con i bambini. Siccome era una persona molto saggia e capiva benissimo che noi non potevamo fare niente di buono dal punto di vista teatrale, ci parlava della vita per la maggior parte del tempo, così molto spesso noi eravamo seduti attorno a lui che ci raccontava di

tutte le cose del mondo, mentre noi facevamo domande. Tutti avevamo studiato in una scuola sovietica molto formale e fino a quel momento nessuno aveva mai parlato con noi in questo modo. Da allora il teatro per me è diventato il luogo dove si può parlare delle cose più importanti e più interessanti della vita. Così quando ho cominciato a lavorare nel teatro professionale ho capito che questa non è una professione, ma un modo di vivere, probabilmente ogni occupazione artistica lo è. Ho scoperto che il teatro ti offre la possibilità di conoscere cose della vita che da nessun'altra parte mai avresti potuto sapere o imparare. Il teatro è diventato un modo ideale per conoscere me stesso, i miei rapporti con gli altri, i miei rapporti con la vita, una forma di conoscenza della vita.

Io insegno anche ai giovani, e molto spesso mi pongo la domanda: «Perché mai i giovani vogliono venire a fare teatro?». Certo, alcuni sono molto attratti dalla gloria e pensano di poter camminare per tutta la vita sul *red carpet* di Venezia. Evidentemente la maggior parte di loro capisce che non tutti camminano sui tappeti rossi, ma nonostante questo sono migliaia che vanno a studiare teatro. Il nostro corso è formato da venticinque persone, per scegliere le quali nell'arco di tre mesi dobbiamo ascoltarne tremila. Credo che i giovani siano attratti anche dalla possibilità di vivere in teatro più vite, comunque più di una, e penso che in modo inconscio questa sia l'aspirazione dell'uomo all'immortalità. Sono convinto che l'uomo voglia comunque vivere più di una vita, essere buono, essere cattivo, generoso, avaro, intelligente, stupido... arrivare fino all'abisso, stare su questo abisso e vedere come finisce, e vivere uno sconvolgimento: praticamente è quello che noi tutti inconsciamente cerchiamo, e altrettanto inconsciamente ne abbiamo paura. Io penso che il linguaggio più importante del teatro è proprio il linguaggio dello sconvolgimento. Per questo il teatro è noioso quando non ti dà la possibilità, prima di tutto a coloro che sono sul palcoscenico e poi, come conseguenza, a chi siede in platea, di vivere questo sconvolgimento. Oggi che la nostra vita scorre così veloce e noi ci frequentiamo così poco, frequentiamo più il computer e il cellulare, rimanere in sala, al buio, per una, due, tre ore, o

addirittura per ben nove ore – come nel caso dei *Demoni* –, questo ci dà la possibilità di provare delle emozioni che non pensavamo più di essere capaci di provare.

Voglio solo dire ancora due parole sulla coralità del teatro e sul teatro con un attore principale. Il teatro esprime molto bene il senso della vita, perché l'uomo non esiste senza relazione con gli altri, e l'uomo si vede proprio da come si relaziona con gli altri. Penso che proprio questi rapporti tra le persone sono la cosa più interessante che si possa analizzare. Ora, il rapporto tra l'attore principale, che sa di essere importante e bravo, e l'attore secondario, che sa di non essere bravo, non può essere interessante: per questo ci vogliono tanti attori molto buoni, ognuno dei quali sa di essere l'attore principale. Cioè: nessuno dirà di sé: «Mah, sai, io in questa vita non sono il protagonista, sono solo una comparsa», nessuno lo direbbe mai, e i grandi autori, i grandi scrittori non hanno personaggi secondari.

Per me il teatro è l'arte di una compagnia che ha un'anima in comune. Uno scrittore ha la propria anima, un compositore ha la propria anima, un pittore, un artista ha la propria anima; invece il teatro ha l'anima di una grande compagnia, e se quest'anima è in comune, nonostante tutte le differenze di ciascuno di quelli che lo compongono, allora si rivela un modo assolutamente potentissimo di comunicare tra le persone, di una persona con l'altra. Purtroppo oggi noi riusciamo sempre meno a comunicare l'uno con l'altro, ci disabituiamo di continuo. Forse anche per questo io sto parlando così tanto!

Doninelli. Una volta una persona mi chiese: «Secondo lei, che cos'è l'anima?». Io cominciai a dare una risposta da intellettuale. E quella persona, che non era un intellettuale ma era molto più intelligente di me, disse: «No, guarda, Doninelli, l'anima è quella cosa che in noi dice: «Io non voglio morire!», che grida questo». Dodin ha appena osservato: perché i giovani vogliono vivere tante vite, perché uno vuole fare l'attore? Facendo l'attore vive le vite di tante persone. Questo è per il nostro desiderio di immortalità. Io aggiungerei: perché tanti

attori cercano di entrare alla scuola di Lev Dodin, perché tanti giovani? Perché c'è lui! Perché senza un maestro questo desiderio resta soffocato dentro di noi. E siccome adesso tutto concorre a eliminare i maestri, ricordiamoci che senza di questo è ben difficile che il desiderio emerga.

Ora una domanda sulla storia: quando in Occidente leggiamo la storia russa, ci appare come molto discontinua: lo zar, i pogrom, la Rivoluzione, la carestia, la guerra, la caduta dell'Unione Sovietica, la situazione presente, Yeltsin, Putin; insomma, ci facciamo l'idea di una storia che si è interrotta più volte. Invece la storia che la politica non è riuscita a raccontarci ce l'hanno comunicata i poeti, gli artisti e gli uomini di teatro. E questo è impressionante; per i russi un poeta, una specie di cantautore come Vysockij, che noi abbiamo studiato tra i cosiddetti dissidenti, per i russi è pronipote di Puskin, in una continuità straordinaria.

Lei che è un grande protagonista di questa storia, lei che ha vissuto nel corso di tanti anni tante vicende anche politiche, come vive questa responsabilità di leggere la storia nella sua interezza? Come avverte questa responsabilità di diventare la voce di tutta la storia del popolo russo attraverso i suoi spettacoli, attraverso le scelte anche artistiche – penso a *Fratelli e sorelle*, penso a *Cevengur*, penso a *Vita e destino*?

Dodin. Io penso che attori, pittori, scrittori, compositori riescano a comprendere, a esprimere e a portare a conoscenza la propria storia molto meglio dei politici e degli storici. Fedor Michajlovic Dostoevskij – a dire la verità – aveva predetto i duecento anni successivi della storia russa, ma non nei suoi articoli sui giornali: lì ha sbagliato dappertutto, perché scriveva come storico, come pubblicista o come politico, stava da una parte e aveva idee ben precise; però ci è riuscito nei suoi romanzi, dove ha superato se stesso perché non scriveva lui, ma la sua voce artistica. Questa voce artistica, che è più forte di qualsiasi convinzione, fa diventare l'artista molto più forte di qualsiasi storico, che semplicemente raccoglie i fatti e ce li comunica, e di qualsiasi politico, che ci racconta perché è successo e come

è successo un certo fatto, perché noi lo dobbiamo capire in questo o quell'altro modo; il politico pretende di sapere sempre cosa bisogna fare, come è stato e come «deve» essere. Invece l'artista non sa mai come si deve fare, come deve essere, non sa neanche molto bene com'è stato: cerca solo di capire che cosa provava la gente e dove ci porta la natura umana. Allora scopriamo che in Russia, in America, in Inghilterra, in Francia, gli artisti raccontano molto più onestamente la propria storia che qualsiasi politico. Se voi leggete Faulkner, potete capire della storia degli Stati Uniti nel Novecento più che leggendo qualsiasi lavoro storico. In Russia, dove tutti i problemi del XX secolo si sono concentrati in una maniera molto condensata, dove la menzogna ha dominato per un secolo, dove milioni di persone erano costrette a riconoscere questa menzogna come la verità, i veri artisti non potevano fare altro che scrivere di quello che succedeva a una persona nella realtà. Proprio questo ha fatto del XX secolo un'epoca di grandissima letteratura russa, molta della quale noi abbiamo conosciuto da pochissimo: Platonov, Grossman, Solzenicyn... Sono convinto che tutto questo non sia ancora stato letto in modo vero, né in Europa, tantomeno in Russia. Perciò fino a oggi non abbiamo ancora preso coscienza della nostra propria storia, non capiamo bene dove siamo ora, e questo è molto pericoloso, perché se tu non capisci bene il passato, metti a rischio il tuo futuro. È successo così in Russia, un pezzo di mondo dove tutti i problemi e le tragedie si sono concentrati in maniera molto più acuta che altrove. Ma penso che anche in Europa, o forse in tutto il mondo, non capiamo molto bene la nostra propria storia e la dimentichiamo molto facilmente, perché la memoria umana è fatta in modo tale che tutti i ricordi tragici vengono eliminati, rimossi; la memoria tende a cancellare quello il cui pensiero ci procura emozioni negative; insomma, cerca di togliere il dolore. Al contrario, una delle caratteristiche principali del teatro è quella di cercare il dolore, di trovarlo e di raccontarlo.

Noi siamo persone dalla memoria corta, e nonostante la nostra buona conoscenza di Dostoevskij non siamo ancora arrivati fino in fondo nella conoscenza. Un piccolo esempio:

non so in Italia, ma in Russia sono molto di moda le parole prese in prestito dall'inglese, o anche dall'americano, gli americanismi, appunto. Io sento sempre dire: «Ma quando è la *deadline*?». Per molto tempo non sono riuscito a capirne il significato; soprattutto i giornalisti mi dicevano: «Quando avete la *deadline* di *Tre sorelle*?», che vuol dire: qual è l'ultima data di uscita di *Tre sorelle*? Solo da poco ho scoperto l'origine della parola *deadline* e quale concetto intenda esprimere. Durante la Guerra civile tra gli Stati del Sud e quelli del Nord degli Stati Uniti, quando i nordisti hanno cominciato a vincere e i sudisti venivano fatti prigionieri a migliaia, mancava chi potesse fare la guardia ai prigionieri; allora i nordisti hanno inventato uno stratagemma: mettevano tutti i prigionieri uno accanto all'altro, molto molto stretti, e disegnavano intorno a loro un cerchio, che non dovevano assolutamente superare. In mezzo ai cerchi c'era una guardia armata che sparava a chiunque uscisse fuori dal perimetro stabilito. Ecco l'origine della *deadline*. È un concetto tragico, assolutamente tragico. E perché oggi è diventata una parola delle più comuni per dire altro? Non abbiamo alcuna garanzia che, non so, tra cent'anni, il capo di una impresa non chiederà al capo di un'altra: «Quando avete intenzione di fare l'Olocausto? Questa settimana o la prossima?». E questo vorrà dire che hanno semplicemente intenzione di ridurre il personale.

Noi ci abituiamo a queste cose così terribili e nello stesso tempo le dimentichiamo, per questo il dovere interiore di ogni artista è quello di sentirle e di parlarne. Seguendo tutti i miei grandi maestri, io cerco di capire che cosa è avvenuto, che cosa ci è successo, e quindi che cosa ci sta succedendo oggi. Che cosa costringe l'uomo, qual è la natura umana che lo costringe ad annientare se stesso e gli altri? Nonostante tutto il progresso, che tanto ci entusiasma, l'uomo si comporta con l'altro uomo sempre peggio, perché perde la faccia, l'identità. L'ho già detto da qualche parte: il terrore è apparso nel mondo da molto tempo, il Bruto che ha ucciso il Cesare è sempre un atto terroristico. Quando è stato ucciso Alessandro II è stato ucciso per ragioni politiche, e con lui sono morti alcuni cosac-

chi che facevano la guardia, e questa è stata la ragione di una grandissima discussione non soltanto tra l'opinione pubblica, ma anche tra i terroristi stessi: se si possano uccidere anche gli innocenti insieme ai colpevoli. Oggi gente che si proclama credente fa saltare altri credenti durante la preghiera, gente che non c'entra niente, che non ha nessuna colpa. I significati si spostano, si slavano e si annientano, alla fine. E quando vivi in un mondo così malato, per forza devi occuparti di questioni malate. Qualcuno si deve pur fare queste domande.

Doninelli. Vorrei soffermarmi su *Vita e destino*, uno spettacolo straordinario. A dire il vero, ne ha fatti tanti di spettacoli straordinari, Dodin, e sinceramente sarebbe difficile stabilire quale sia il più bello. Ma mi soffermo su *Vita e destino* perché è un libro a noi molto, molto, molto caro. Qualcuno ha detto che l'umanità si divide in due: quelli che hanno letto *Vita e destino* e quelli che non l'hanno letto. Io non so se sia così, ma so per certo che è uno dei grandissimi libri del Novecento; per conto mio, è forse il più grande libro del Novecento. Com'è maturata l'idea di metterlo in scena, come si è accorto che era giunto il momento di affrontare il capolavoro di Grossman?

Dodin. Quando devi spiegare le cose dopo che sono accadute, certo, c'è sempre un filo logico. Ma devo dire che in realtà tutto è stato molto più casuale e molto più caotico.

Molto tempo fa, penso nell'anno 1983 o 1984, mi sono recato per la prima volta in vita mia all'estero, per uno spettacolo in Finlandia; a Helsinki, c'era una libreria con un grandissimo reparto di libri in russo, tra cui volumi che non erano mai stati pubblicati in Unione Sovietica. Erano stampati in lingua russa da case editrici occidentali. Quasi ogni giorno facevo un salto in quel negozio, cercavo di comprare qualcosa o semplicemente guardavo, perché i soldi erano pochissimi ed era impossibile comperare tutto. A un certo punto, vidi un enorme «mattone», un libro di mille pagine con un cognome che non conoscevo neanche tanto bene, era poco più che una reminiscenza dell'infanzia: Vassilij Grossman, *Vita e destino*. Il libro costava

l'ira di Dio. Io ho cominciato a guardarlo, e mi sono ripreso quando qualcuno è arrivato da me e mi ha toccato la spalla: mi sono girato ed era il commesso, che cercava di spiegarmi che quella non era una biblioteca, che dovevo o comprarlo o andarmene. Ho guardato l'orologio e ho capito che erano già passate due ore! Nonostante non avessi soldi, ve lo assicuro, ho comperato il libro, e nelle due notti seguenti l'ho letto tutto. Devo ammettere che ha rappresentato uno sconvolgimento neanche tanto artistico, quanto piuttosto umano nella mia vita. Io non immaginavo che si potesse scrivere così della nostra realtà, che la nostra realtà fosse degna di una tale descrizione, che nella nostra realtà si potessero trovare questa profondità e questi problemi, problemi non meno imponenti di quelli che Lev Tolstoj ha identificato nella propria realtà. In secondo luogo, sono stato colpito dalla misura della verità con la quale è stato scritto il romanzo: una realtà della quale io ero parte, perché la mia infanzia si è svolta proprio ai tempi di Stalin. Mi ha impressionato anche la filosofia del romanzo: concetti che tradizionalmente sono stati sempre contrapposti l'uno all'altro, qui sono uniti in una cosa unica. La seconda guerra mondiale, è intesa come lotta tra due giganti totalitari in cui, alla fin fine, vince lo spirito del popolo ma vince aumentando ancora di più il totalitarismo del mondo, con uno sguardo così tragico sulla storia del XX secolo che mi ha sconvolto e mi ha costretto a ripensare tante cose. Sono passati un po' di anni, il libro è uscito anche in Unione Sovietica (questo è accaduto già nella tarda Perestrojka), e come accade sempre in Russia, finché un libro è proibito la gente è molto interessata a leggerlo, non appena è permesso, non lo sente più come necessario. Ero abbastanza giovane quando ho letto *Arcipelago gulag*, un dattiloscritto che passava di mano in mano, e mi sembrava che se *Arcipelago gulag* fosse uscito in Unione Sovietica, tutti l'avrebbero letto, e la vita sarebbe stata diversa. Poi è arrivato il tempo, *Arcipelago gulag* è stato pubblicato, devo dire con tirature immense, e pochissimi l'hanno letto e anche quei pochi hanno capito ben poco.

Tornavo in continuazione alle teorie di Grossman, finché

ho capito che bisognava andare più a fondo, ancora più a fondo, e dare la possibilità alle persone di ascoltare, di capire e di conoscere *Vita e destino*. Stanislavskij scriveva: «Capire (sentire)». Io capivo che era un lavoro immenso, che non si poteva trasporre in teatro così, semplicemente, perché il teatro è ovviamente sempre limitato dai tempi e dai soldi. Ho iniziato un corso per futuri attori e ai miei studenti ho detto che i cinque anni che avrebbero dovuto trascorrere nella scuola li avremmo dedicati al romanzo di Grossman *Vita e destino*. Il primo compito che hanno avuto nella loro vita da studenti era, appunto, leggere questo libro di mille pagine; ho capito molto velocemente che in vita loro non avevano mai letto un libro di quelle dimensioni. Allora il primo anno è stato speso per costringerli a leggerlo, il secondo anno per capire che cosa c'era scritto, quindi abbiamo cominciato ad analizzare la questione. Siamo andati a Norilsk, il luogo dei gulag più sperduto della Russia; poi abbiamo visitato Auschwitz, col permesso di trascorrere qualche notte nel lager. Abbiamo sempre cercato questo sconvolgimento con la realtà, e quando l'abbiamo ottenuto, allora abbiamo capito di essere pronti a raccontare *Vita e destino* col linguaggio del teatro. Dopo queste esperienze, per due anni abbiamo cercato di comporre lo spettacolo. Devo dire che ogni vero spettacolo è una grande fetta di vita, e quando si parla di *Cevengur*, dei *Demoni* o di Cechov, io non ricordo non quello che è avvenuto sul palcoscenico, ma quello che succedeva nella vita in quel momento, cosa e quanto abbiamo saputo in questo tempo, che cosa abbiamo provato, cosa abbiamo perso e quanto abbiamo acquistato. Devo dire che non è una cosa completamente bilanciata, penso che si acquisti un 1 per cento in più sul 100 per cento che si perde.

Doninelli: Qui parlo da lettore di Grossman. Ho letto due volte *Vita e destino* nelle due versioni che ci sono arrivate, perché *Vita e destino* non è un romanzo, in realtà sono due romanzi: c'è la storia raccontata in *Vita e destino*, ma c'è anche quella del libro, una storia straordinaria. Una cosa che mi ha sempre colpito e mi colpisce ogni volta che prendo in mano

questo libro è che in tutta la tragedia che questo romanzo ci racconta non manca mai la bellezza: anche nelle scene più terribili c'è sempre spazio per la bellezza, per la poesia, magari è una poesia straziata, ma c'è sempre spazio per essa. Provate a rileggerlo: non c'è scena, immagine, episodio in cui non ci sia una punta, uno sguardo al cielo (un piccolo oggetto, una frase inaspettata), come una piccola finestra attraverso la quale entra l'universo. Ecco, nel cielo di Grossman c'è sempre qualcosa che splende. Io credo che non si possa scrivere un'opera per dire alla gente: «Ricordate!», se nel modo in cui lo si dice non c'è l'eco della speranza. Penso *Emergenza uomo* non sia solo la luce rossa dell'allarme, ma voglia dire che deve emergere il volto dell'uomo, e che noi siamo sempre alla ricerca del volto dell'uomo che emerge dentro le difficoltà della storia.

È possibile che un artista riesca a fare qualcosa di completamente negativo? Ho in mente Pavese, Leopardi: è mai possibile che un artista, anche se ha la visione del mondo più atroce, possa, essendo un artista, rassegnarsi a dire una parola completamente negativa? Non può dire che tutto è brutto, non può! Deve metterci dentro qualcosa di bello!

Dodin. Io penso che l'artista, essendo uomo, può fare di tutto, può anche commettere cose terribili e dire cose terribili, ma come artista, quando è un artista, quando parla la sua anima artistica, è sempre positivo. E più lui è tragico e più in realtà è positivo e ottimista, perché guardare la vita in faccia e vedere l'orrore della vita, la disperazione, e senza disperarsi descriverlo, o metterlo in scena, recitarlo, fare lo sforzo immenso per sentire il dolore, per trasmettere la sensazione del dolore, questo vuol dire che l'artista crede che si può, magari senza togliere completamente il dolore, almeno farlo diventare più mite. Per questo io ho sempre paura degli ottimisti che dicono: «Ma no, tutto è perfetto, tutto va benissimo, non bisogna mai parlare delle cose brutte!», perché sono loro i veri pessimisti, perché sono loro che non credono che tutto può migliorare. Essi dicono: «Va bene anche così com'è!». Dal mio punto di vista, penso che l'arte sia uno strumento del dolore. E anche se

da qualche parte del mondo apparirà il paradiso terrestre che una volta si chiamava «comunismo», mentre adesso in Russia molti pensano che questo sia il capitalismo, ci sarà sempre un artista che, come il contatore Geiger, ci troverà questo punto di dolore, e come il Geiger farà «pi pi pi pi»: qui, qui fa male! Io cerco di convincere il nostro Stato, e penso che anche gli altri Stati e governi dovrebbero dare soldi per l'arte, perché l'arte è proprio questa cosa che definisce, che trova le cose dolorose, quelle che fanno male. Ma coloro che sono al potere non lo capiscono molto bene. Però quando non sono più al potere cominciano a realizzare che forse è proprio così.

Se in questa nostra conversazione sono riuscito almeno per un secondo a convincervi che le cose non sono così semplici, che il teatro è un luogo di dolore e nello stesso tempo un luogo molto interessante, allora forse non ci siamo incontrati invano.

Doninelli. Tra le tantissime cose che ha detto il maestro Dodin c'è un augurio, prendendo in prestito le sue parole, che voglio fare a me stesso e a tutti gli artisti che sono presenti in sala, presenti, futuri, aspiranti, eccetera. Quel contatore Geiger che fa «pi pi pi pi» e cerca il dolore dentro le esperienze e quindi la verità dell'esperienza non fa comodo nemmeno all'artista che lo ha. Non buttatelo via! Cercate sempre di averlo, cerchiamo sempre di averlo. Grazie maestro!